

## 顏色之前：Delacroix 的 1814 年到 1822 年間的版畫

國立中央大學藝術學研究所 陳亭聿

### 前言

德拉克拉瓦 (Eugène Delacroix, 1798-1863) 的油畫作品已經備受討論，其強烈的個人風格、奔放的構圖與忙亂的顏色帶來異常強烈的視覺效果；他第一幅進入沙龍的《但丁和維吉爾共渡冥河》(*The Barque of Dante*, 1822)，畫面遠方的火光幽微，前方扭曲的胴體因血色盡失而帶來死亡氣息；繼而《西阿島的屠殺》(*Chios Massacre*, 1824) 流洩著魯本斯 (Peter Paul Rubens, 1577-1640) 流轉的色彩光線，以陰鬱的統調、濃重的大地色系厚塗及疏鬆柔軟的筆觸錯落觀者的視線，引發視覺焦點空窗的相關藝評責難；從此他的作品跟學院派的嚴謹素描正式一分而二，就像波特萊爾在其文章《何謂浪漫主義》(*What is Romantism*, 1846) 中「論顏色」(“On Color”) 一節中提到的：「德拉克拉瓦是當今唯一原創性沒有被直線系統入侵的畫家。」<sup>1</sup> 在親自前往北非旅行後，伴隨大批水彩速寫回來的是滿布熱烈色彩的視覺印象；塞尚 (Paul Cézanne, 1839-1906) 看到他此時期的畫作後說：「當我說『為了顏色而顏色』的愉悅，(德拉克拉瓦的作品) 就是我的意思……他們就像杯酒入喉般地進入你的眼睛，然後你突然就醉了。」<sup>2</sup>

德拉克拉瓦的畫布在各種論述中，不斷被強調他們充滿奇異、紛而不亂的顏色特質，就像他漸難抽身於浪漫主義的標籤之外，他也化身一個顏色的支配者，顏色作為其奔放情感的載體竄流於畫面中；觀眾日難想像沒有顏色的德拉克拉瓦畫作是甚麼樣子，沒有顏色的德拉克拉瓦畫作如何說話？能說些甚麼？

這個問題，1950 年代翻譯莎士比亞、和撰寫美術史相關著作的法國詩人、散文家伊夫·博納富瓦 (Yves Bonnefoy) 曾討論過，<sup>3</sup> 他分析德拉克拉瓦《哈姆雷特》(*Hamlet*, 1834-1843) 之一系列平版印刷 (lithography)，他認為莎士比亞的十四行詩和德拉克拉瓦的詩性，都是在追求存在 (la Présence) 再現中的自我剖白；而色彩一直以來都被視為德拉克拉瓦的靈魂棲身之處，那麼為何德拉克拉

<sup>1</sup> “Delacroix is the only one today whose originality has not been invaded by the system of straight lines.” 轉引自 “What is Romantism,” Charles Baudelaire, in *Nineteenth-Century Theories of Art*, ed. Joshua C. Taylor (Berkeley: University of California Press, 1987), p.232.

<sup>2</sup> “When I talk about joy in color for color's sake, well, [Delacroix's work] is what I mean……they enter you through the eye like a glass of wine through the throat, and suddenly you're drunk.” 引自 Joachim Gasquet, *Cézanne*, (Paris, 1926), pp 178-180.

<sup>3</sup> “Ever Faithful to Presence: Yves Bonnefoy on Delacroix's Hamlet and on Shakespear,” Robert W. Greene, *The French Review*, vol.74, no.3,(2001), pp.506-517

瓦要改用黑白的平版印刷來創作《哈姆雷特》系列？

博納富瓦最終是以「在油墨外衣下的色彩。」<sup>4</sup> 解釋哈姆雷特和德拉克拉瓦共用的矛盾情感，唯有壓抑顏色可以讓德拉克拉瓦像故事中的主人翁一樣，從眩惑的慾望中豁免、為或不為的掙紮中解放。在博納富瓦看來，德拉克拉瓦的平版印刷創作，是克制慾望、收斂情緒的手段，也能忠實地呈現該題材的複雜層次，並透過德拉克拉瓦對主角的移情，藉此再一次地向觀者自我揭露。

不過，雖然德拉克拉瓦在創作《哈姆雷特》之際，的確已經開始豐富色彩的油畫創作；但是他的版畫創作並非一時興起、或僅為莎士比亞的單一特定題材而作，其實他一直以來都有版畫的創作；而《哈姆雷特》這系列共十幅的版畫，是他版畫技巧臻至嫺熟的作品，完成度、色調層次、細節都趨近高藝術的繪畫創作。故原來博納富瓦所說的顏色上的倒退或收斂，其實反而可以說是德拉克拉瓦在版畫創作上顏色性跟繪畫性的前進或衍伸。

所以這次的討論，筆者不再如博納富瓦一樣去揣想德拉克拉瓦已經開始創作充滿豐富的顏色後，如何回歸黑白的純粹；而將試著回顧並以德拉克拉瓦「顏色之前」之諷刺版畫為主要討論的對象，這批作品全然素淨了藝評家們口中紛雜的色彩與情緒，觀看德拉克拉瓦用相對「直白」的版畫來自我表述時的內容與形式。

## 關鍵字

浪漫主義(*Romantism*)、德拉克拉瓦(Eugène Delacroix)、諷刺版畫(Satire Prints)、新聞法(Press Law)、平版印刷(lithography)

---

<sup>4</sup> “La Couleur sous le manteau d’encre,” 轉引自 Greene(2001), p.506.

## 一、 文獻回顧及研究方式

本文主要以 Nina Maria Athanassoglou-Kallmyer 的《版畫、政治、與諷刺——德拉克拉瓦 1814 年到 1822 年間的諷刺版畫》(*Eugène Delacroix—Prints, Politics and Satire, 1814-1822*, 1991) 為主要的參考資料，<sup>5</sup> 該書重新審視德拉克拉瓦被忽略的創作開端。Kallmyer 在導論中提到，版畫在傳統美術史研究上仍為邊緣，也因版畫高度的時事性而築起抗拒分析之高牆，並且德拉克拉瓦的早期版畫也常被視為品質不佳、畸形的劣作；故雖許多德拉克拉瓦的圖錄有收錄之，卻仍未受到真正的重視。<sup>6</sup> Jean Laran 雖在其《德拉克拉瓦青年時的罪過》(*Péchés de jeunesse d' Eugène Delacroix*, 1930) 中以專文重新鑑定之，<sup>7</sup> 但仍未處理其政治及社會面的價值。Kallmyer 認為反覆閱讀這些復辟時期的諷刺版畫，可具象化其早期畫作中相對模糊的政治立場；故他以不同的主題，包括法國內外政治、檢察制度、重大歷史事件、戲劇演出等，鉅細靡遺地討論十六幅版畫誕生的創作背景；不再僅將這批版畫視為德拉克拉瓦年輕的必要之惡，或歸類為生涯中次要的草創時期，而將德拉克拉瓦的作品放回法國的諷刺版畫、政治社會脈絡當中來理解，聽見德拉克拉瓦作為一自由主義的熱情宣告，還給德拉克拉瓦版畫作品具有再現政治社會力道的時代意義。

但是因為這些版畫作品皆為左傾的諷刺版畫，有相當的同質性；所以無論 Laran 的專文或是 Kallmyer 的專書皆以綜觀的方式勾勒出期早期的政治思維模式和繪畫風格的整體輪廓；如此一來，這些版畫就彷彿被壓縮、凝結在時空糾結的琥珀中，但可窺見年少的光澤與質地，卻不免淡出了隨時遺失而產生的細緻變化。倘若再觀察就這九年間報業檢查制度的轉變、版畫媒材的進步、以及德拉克拉瓦個人美學和政治理念等的演變，雖不至於有極大的翻轉或變革，但確也有程度上的不同。所以本文將這十六幅版畫重新依時間排序，觀察其風格的層次和內容的肌理，希望他們不再只是一個濃縮的時間碎塊、一個無法倒回的、名為「年輕」的過去。

<sup>5</sup> Nina Maria Athanassoglou-Kallmyer, *Eugène Delacroix—Prints, Politics and Satire, 1814-1822*, (Yale University Press 1991).

<sup>6</sup> “Introduction: Péchés de jeunesse,” Kallmyer(1991), pp. ix-xiii.

<sup>7</sup> Laran, J., “Péchés de jeunesse d' Eugène Delacroix,” (1930).

## 二、 德拉克拉瓦和諷刺版畫

### (一) 德拉克拉瓦與巴黎的版畫業

十六世紀晚期開始發展的諷刺版畫是漫畫的一種，意在揭露、對抗荒謬的個人、社會、政治的病態。在法國則在法國大革命時諷刺版畫達到全盛期；拿破崙統治時僅剩下反英國的卡通與無害的生活事件之題材；到了德拉克拉瓦創作版畫的復辟時期（1814-1830），波旁王朝初期以較自由開放的姿態上任，加上政權快速的移轉導致政治的不安定、多元的政治意識型態輩出，街頭巷尾的版畫店成為孕育諷刺政論的溫床。雖然憲章明示了人民的言論自由，新聞檢查度並未就此沉寂，然而叛逆性格的諷刺版畫在 1817 年到 1819 年的白色恐怖下，仍舊活力十足地在巴黎的林蔭大道和堤岸地書店、版畫店櫥窗上爭相討好著觀眾的視線，為其支持的極右保皇黨及自由主義隔空喊話。其中德拉克拉瓦曾為巴黎在十九世紀初最富獨創性、擁有最好的閱讀室、品質優秀的《迅速》(*Martinet*) 版畫店設計，這間店主要提供彩色蝕刻版畫為主；另外德拉克拉瓦最密切合作出版商要屬《鏡子》(*Miroir*)，他發行 8 x 11 吋大小的版畫，印製在日報的單頁寄給訂閱者或零售；《迅速》和《鏡子》兩家店都屬於左翼的自由主義媒體機構，《鏡子》更在日益嚴峻的審查制度下，以文學、文化、傳說為掩護，試圖以複雜謎樣的文字和圖案偷渡對保守政府的批判。<sup>8</sup> 而德拉克拉瓦的這十六幅諷刺版畫，除了第一幅是自己的實驗作品之外，皆為左翼思想的報社製作，見【表 1】。

### (二) 綜觀德拉克拉瓦的 16 幅版畫

有鑑於篇幅及時間限制，筆者將依照 Kallmyer 書中章節的分類，<sup>9</sup> 再整合成三大主題，並選擇其中切題的十二件作品來討論德拉克拉瓦畫中的政治社會隱喻，包括「對法國當前政治的不滿」、「對報業審查制度的控訴」、「對守舊文藝機構的諷刺」，討論如下：

<sup>8</sup> Kallmyer(1991), pp.1-6.

<sup>9</sup> Kallmyer 書中分成七章，分別為「第一章：復辟時期的版畫、政治、和諷刺」(‘Prints, Politics, and Satire under the Revolution.’)、「第二章：我們的朋友、敵人」(‘Our Friends, the Enemies.’)、「第三章：飛行特技、風向標、小龍蝦、和蠟燭滅火器」(‘Vultigeurs and Weathervanes, Crayfish and Candle-extinguishers.’)、「第四章：謀殺者羅浮」(‘Louvel, the Murderer.’)、「第五章：檢查制度結束了！檢查制度永存！」(‘Censorship is Dead! Long Live Censorship!’)、「第六章：『羅西尼主義』作為現代性」(‘Rossinisme as Modernism.’)、「第七章：漫畫作為一種異議和現代性」(‘The Comic as Dissent and Modernity.’) Kallmyer(1991).

## 1. 對法國當前政治的不滿

法國褪去帝國榮光後，1815年7月波旁王朝復辟，為明示其異於皇權的開明作風，在政治上對「偏袒主義」(favoritism)有防水的措施，<sup>10</sup>但實際上退伍軍官不是被迫離職就是薪資減半，布爾喬亞階級也在官僚整肅間失勢，軍官及布爾喬亞彼此互相取暖並共謀造反滋事；<sup>11</sup>其中中產階級中的年輕一輩，尤其自憐因年輕和貧窮被排除於政治之外的困境；壓迫的恐怖和弱勢的恐懼逼出政治及世代認同的二元對立，政治的異質漸收斂成左右兩極；在對當權者流行的諷刺寓言裡，時尚的布爾喬亞青年和爽朗的拿破崙軍官化身自由主義者的典型，訕笑那群象徵冥頑固守迂腐意識形態、穿著過時的荒唐貴族。

作為一個年輕的布爾喬亞，德拉克拉瓦自然傾心左傾的自由主義陣營。在其《波拿巴》(*Boulevard*, 1814)【圖1】(、《英國軍隊—活動行李》【圖3】(*Troupes Anglaises: Le Baggage de Campagne*, 1815)作品中，可見其對舊政權的同情，並將法國在歐陸間的劣勢歸咎於波旁王朝的腐敗。《波拿巴》是他在廚房平底鍋底面權宜製作的第一幅實驗性蝕刻版畫，失勢的拿破崙胸像、騎馬肖像，和右側常用來指控拿破崙不法統治地位的義大利姓氏並置；左邊的猿人代表長袖善舞的政治投機份子。<sup>12</sup>此時志在文學的德拉克拉瓦創作了兩部反宮廷、教廷的小說；<sup>13</sup>頗能呼應此作中對英雄落馬的惋惜及對時下政客的憎惡。《英國軍隊—活動行李》暗示波旁王朝違背法國人民的期待使母國遭遇的悲慘境遇；對自由主義者來說是路易十八逼退了帝國的榮光，換來被其他歐陸侵佔、作賤的賣身契。

而病弱的法國、腐敗的議會，就有如《商談》(*La Consulation*, 1820)、《飛行特技課》(*Leçon de Voltiges*, 1822)這二幅所示，1815年此類醫學會談的形象成為版畫中常見的母題，以醫務委員會隱喻法國憲政制度的不良體質。<sup>14</sup>《商

<sup>10</sup> 波旁王朝戰爭部長 Marshal Gouvion-Saint-Cyr 曾提議，並通過國會的新軍事法案的決議，嚴厲的調整官位的晉升制度，並透過設立訓練預備軍的方式重新整編拿破崙時代的退伍軍人，防止政治上偏袒主義的發生。整理自 Kallmyer(1991), pp. 9-10.

<sup>11</sup> 布爾喬亞階級充滿對財產歸還貴族的恐慌，許多心生不滿的布爾喬亞階級加入退伍或準軍官的行列；他們此時的聯合是個開端，在 1830 年跟 1848 的革命中，更緊緊地將布爾喬亞跟所謂的「人民」(People) 鏈結在一起。整理自 Kallmyer(1991), pp. 10-11.

<sup>12</sup> 此處猿人有可能是指跛腳、見風轉舵的 Talleyrand 或是政治上偏好譁眾取寵的 Denon。整理自 Kallmyer(1991), pp. 25-26.

<sup>13</sup> 德拉克拉瓦寫了《宮廷的危險》(*Les Dangers de la Cour*, 1816.)，這是一本盧騷式 (Rousseauesque) 的小說，故事內容討論一個在阿爾巴地區自然成長的孩童，受雇為薩丁尼亞的公寧秘書，被王子和貴族無情殘酷的剝削，該小說揭露了宮廷的黑暗面。另外一本則是反教廷小說《阿爾佛德》(*Alfred*, 1814.)，書中虛構的主角是不計代價撒謊、犯罪以達到目標的神父，故事發展出有關愛情、誘拐、謀殺等情節，藉此譏諷德拉克拉瓦當代教廷的腐敗。整理自 Kallmyer(1991), p. 27.

<sup>14</sup> 同時代在西班牙、英國、法國都有類似的母題出現，像是 Rowlandson、Goya、Boilly 都有「商談」主題的科學研究辯論，卻忽略了病人與真正對病人有所體貼照顧的人，諷喻政府的無能使百姓受苦。整理自 Kallmyer(1991), pp. 38-39.

談》【圖 8】畫中三個麻木、瞌睡中的老醫生在死神的一端已頹然束手，只有年輕的醫生真正關心病患。《飛行特技課》【圖 15】裡老貴族們有的披戴中世紀盔甲，有的身著朝服，執政竟像不成材的馬術學校或馬戲團的見習生，在練習空中飛行特技時既笨又拙、慌亂無章以致全然失控而人仰馬翻，年輕的布爾喬亞優雅地端立於畫面中央。這幾幅作品足見德拉克拉瓦譏諷當權者無知無能的在野政治傾向。

## 2. 對報業檢查制度的控訴

波旁王朝初期報業解禁，但很快地又恢復檢查制度，1814 年 10 月新聞法（Press Law）通過，規定所有的日報出刊前都須經過官方的審查，巴黎的報紙須經過員警總長核可方得發行；第二復辟的前幾年更在白色恐怖高張的氣氛下，於 1815 年 11 月通過了新的法案，禁止所有會破壞君主政體、危害國家及國際和平的作品刊印，否則懲處有期徒刑或罰金，甚至勒令停業。許多刊載諷刺版畫的報刊受到嚴密的審查及懲處，部分激進的左翼報業更憤懣不平地頑拮抵抗。

在德拉克拉瓦的十六幅版畫中有五件作品即無畏地批評當時的新聞檢查制度；包括：《文學三侏儒》（*Les Trois Nains Littéraires*, 1815）【圖 2】、《每日夫人和巴黎日報爵士間的鬥爭》（*Duel polemique entre Dame Quotidienne et Messire Le Journal de Paris*, 1821）【圖 13】、《搬家》（*Le Déménagement*, 1822）【圖 14】、《隆夏的小龍蝦》（*Les Écrevisses à Longchamps*, 1822）【圖 16】、《看你的後方!!!》（*Gare Derrière!!!* 1822）【圖 17】。

1815 年頒布法令後，以出版諷刺漫畫著名的報社《黃侏儒》（*Le Nain Jaune*, 1814-1815）面臨停刊命運，其停刊導致三個擬仿、諷刺他的右翼短命刊物出現，分別為《綠侏儒》（*Nain Vert*, 1815）、《白侏儒》（*Nain Blanc*, 1815-16）、《粉紅侏儒》（*Nain Couleur de Rose*, 1815-16）；<sup>15</sup> 德拉克拉瓦的《文學三侏儒》譏諷這三份刊物猴模猴樣地公然盜取《黃侏儒》敞開的墳墓，竊取其創意跟發明的投機歪風。另一幅版畫《每日夫人和巴黎日報爵士間的鬥爭》，也是在諷刺保守派的兩大報刊《每日》（*Quotidienne*, 1790-1848）、《巴黎日報》（*Journal de Paris*, 1777-1840），彷彿貴族跟封建主義者彼此間一丘之貉的荒謬比武；兩位競爭者比擬賽萬提斯（Miguel de Cervantes Saavedra, 1547-1616）小說中的主角外貌：瘦長的《每日》在他枯瘦的老馬座騎上有如唐吉軻德，只有一個屁股坐上馬的大肚脯《巴黎日報》，是唐吉軻德的助手——Sancho Panza，他的鍋蓋頭上立著小小的風向標，胸口別了個晴雨計，暗諷他牆頭草式的投機主義。中間坐著一個打盹的監

<sup>15</sup> 這三個刊物以復仇者的姿態出現，模仿《黃侏儒》寫作的格式、風格、嵌入的卡通、幽默的設計，逆向回來誹謗自由主義的支持者。

察官，用出版品做成的圓錐形帽子是「蠟燭滅火器」(candle-extinguisher)的形狀，負責撲滅靈感及自由的火光；自由主義的報刊又一次以時髦的紳士造型出現，在帳棚後面冷眼旁觀、譏笑場景的滑稽。

《搬家》以視覺雙關影射特定審查員，<sup>16</sup> 他們擠在由魔鬼駕駛的馬車裡，而終點是地獄般的審查總部。《隆夏的小龍蝦》中以兩隻小龍蝦作為作騎的審查員，如《鏡子》出版時附上的說明：「正好適合這些從未提升層次，總是倒退走的人。」<sup>17</sup> 後方的馬與馬車是前進、現代化的象徵，帶領自由主義者通向燦然的未來。

至於《看你的後方!!!》中依審查判決執法的男人，朝山壁揮舞刀刃狀欲切斷山脈，是以法語的「砍山」(De Monts-Coupés)雙關「砍字」(De mots coupés)，諷刺進行文字獄的員警渾然不察所謂的「危險」事實上並不在前方，而潛伏在背後的審查委員會的權力漩渦中。

### 3. 對守舊文藝機構的諷刺

波旁王朝來臨後，美術學校重啟學院之名並直接受命於國王，<sup>18</sup> 院士多半為貴族及對國王及古典主義效忠的布爾喬亞，另外新的右翼美術協會也支持檢察制度，<sup>19</sup> 編纂美術辭典的委員會之成立，加上耶穌會的教團等機構，共組以保守勢力為核心的文教組織，成為捍衛古典主義教條的要塞。德拉克拉瓦的《一個文學家的沉思》(*Un Bonhomme de Lettres en Meditation*, 1821)【圖 9、10】畫面

<sup>16</sup> 畫面中的錐形糖塔 (sugarloaf, 法文是 pain de sucre) 代表流行戲劇、雜劇的審查員作家 Marie-Joseph Pain；廢棄的茅舍 (Shack) 代表教育手冊的作者兼審查員 F. A. J. Mazure；Pain 坐的椅子 (la chaise)，則是 1821 年被委任的 Lachaize；過度熱情 (d'outrézele) 的 Andrezel 是大學的督學；“Cadel-Roussel”是由一個 18 世紀個性溫和的地方官改編成的法國人朗朗上口的童謠，這邊代表 1821 加入委員會的院士 Rousselle；戴著棒球帽、墨鏡的老人 (Vieillard) 則指詩人及文學審委 P. A. Vieillard；很重的鵝 (Lourde-Oye)，是指 Lourdoueix，他是極右派報社記者，也是巴黎檢查局的局長。整理自 Kallmyer(1991), pp.65-68.

<sup>17</sup> “was perfectly suited to these men who never rose to any heights and usually walked backwards.” Kallmyer(1991), p. 70.

<sup>18</sup> 1793 年廢除的學院在兩年後以「國家藝術及科學學校」(National des Siences et des Art) 為名重新出現，1803 年，藝術類從其他學科中獨立而為第四組。1816 年 3 月，協會也因復辟回復到舊政權直接受國王管轄，四個組別 (Classes) 也重新命名為革命前的「學院」(academies)，包括「文學院」、「科學院」、「美術院」、「人文院」四學院。整理自 Kallmyer(1991), pp. 75-77.

<sup>19</sup> 此指授皇家文學協會 (Societe des Bonnes-Lettres) 之協助，該協會是在 1821 年 1 月，由右翼的院士、作家、專欄記者、貴族、上層教士等保守派成員，成立君主政體及天主教的精神改革的文教機構的訴求下成立。整理自 Kallmyer(1991), pp. 77-78.

中許多細節可以有趣地參照當時諷刺的詩作：《文學研究員的十誡》。<sup>20</sup>

年老陰沉的文學家瑟縮在一張學院的椅子上，重重的窗簾讓院士的讀書室完全封閉隔絕了外面的陽光跟空氣；他的睡袍、拖鞋、睡帽暗喻知識上的了無生氣，蠟燭上罩著的燭帽呼應睡帽共同熄滅了知性的火光，他腳下是他最鄙視的伏爾泰《哲學辭典》跟盧騷的《愛彌兒》。戲劇方面，《大歌劇院》（*Le Grand Opéra*，1821）【圖 11】、《義大利戲劇院》（*Théâtre Italien*，1821）【圖 12】連續於 1821 年 7 月及 8 月分別刊載的對作（pendants），人格化當時多半演出編制宏大的古典歌劇表演之巴黎大歌劇院和義大利戲劇院，分別由年邁的芭蕾舞者維斯特裡斯（Marie-Jean-Augustin Vestris, 1760-1842），<sup>21</sup> 和才華洋溢的年輕喜歌劇作家羅西尼（Gioachino Antonio Rossini, 1792-1868）為代表，<sup>22</sup> 德拉克拉瓦以對羅西尼的熱愛和食古不化的陳腐美學觀念來打對台，並檢討不合理的表演藝術審查制度。

### （三） 依時間順序看德拉克拉瓦的 16 幅版畫

#### 1. 形式上突破的轉捩點：平版印刷技術的採用

1801-02 年間，平版印刷（lithography）介紹到法國，但一直到 1815-6 年間才真正在法國牢牢紮根。1816 年，著名的新古典主義藝術家如吉羅代（Anne Louis Girodet-Trioson, 1767-1824）和蓋蘭（Pierre-Narcisse Guérin, 1774-1833）開始製

<sup>20</sup> 法國學院跟美文學協會的成員被暱稱為天真的笨蛋（Bonshommes）；俏皮地雙關「好人」（bon homme）的辭條，自從好被變形容為愚蠢，好的定義就變成了惡意的缺席，或更精確的說，智力的缺席。Bonshommes 的特殊象徵物是一個棉製無邊帽（cotton bonnet）。而《文學研究員的十誡》的諷刺詩作內容如下：一、你將完全地放棄常識跟風趣。二、在蠟燭滅火器下你將撲滅所有的火光。三、你會說哲學的不是，也會說自由主義的不是。四、你會把盧騷丟到柴堆裡，還有伏爾泰也是。五、你會永遠用詩歌和散文反對他們。六、你會不斷地讚美那些你所不懂的。七、你會只崇拜夏特布里昂和博納爾德。八、每年你會重讀他們，只為了懺悔。九、你會一絲不苟地對榮譽忠誠。十、你不會改變你的本性，除非有關你的利益。整理自 Kallmyer(1991), pp. 80-84.

<sup>21</sup> 維斯特裡斯曾是法國芭蕾舞界之光，他來自著名的舞蹈世家的神童，在 12 歲就登臺表演，15 歲就成為巴黎歌劇院芭蕾舞團（Opéra-ballet）的正式成員；他舞步輕快、有力、富有表現力，尤以墊腳旋轉（pirouettes）、空中飛行（voltiges）聞名，因此格外能勝任風神（Zephyr）或丘比特等角色。雖然名義上在 1816 年退休，他仍繼續在大歌劇院中登臺演出。整理自 Kallmyer(1991), pp. 85-87.

<sup>22</sup> 羅西尼在 19 歲時已經很有名，他的作品在全歐洲上演。他擅長寫較宏大的古典歌劇更演出上更為自然，音樂編制和唱腔上更多變化的喜歌劇，相較於古典歌劇高尚的神話、歷史或宗教的主題，他以輕喜劇、浪漫或鬧劇的類型創作；羅西尼的歌劇多半受到莎劇、斯各特歷史小說，以及東方主題，像是當時的希臘-土耳其戰爭的啟發。羅西尼在 1820 年代時在巴黎的聲譽達到巔峰，1821-22 年間，義大利劇院安排不下六場的羅西尼的歌劇，包括《奧賽羅》（*Otello*）、《鵝賊》（*La Gazza ladra*）、《灰姑娘》（*La Cenerentola*）等。巴黎陷入一片羅西尼熱中，《鏡子》記載：「沒有一個舞池聽不到羅西尼，沒有鵝賊人們就不跳舞，沒有理髮師就不華爾滋，對他仍頑固的要毀謗的人，也不得不承認他是這個時代最『舞蹈』（dancing）的作曲家。」整理自 Kallmyer(1991), pp. 87-91.



作精緻、純熟的平版印刷，他們企圖告訴巴黎的官方藝術機構這種新媒材的藝術能耐。<sup>23</sup> 諷刺版畫也開始採用平版印刷的技術，平版版畫讓畫家不必再以雕刀、或酸蝕的方式創作，可以熟悉的畫筆來直接描繪，年輕的德拉克拉瓦不例外地在 1819 年改用這個新媒材來創作諷刺漫畫；尤其到了 1821 年開始為《鏡子》製作版畫時，可以發現作品逐漸擺脫先前蝕刻版畫輪廓線搭配水彩的描繪系統，轉而讓筆觸變成顏色的一部份，他用細線法（Hatching）、交叉線法（Cross-hatching）等素描技法中的暈塗法來製造光影明暗的調子，加上當時日益嚴峻的報業檢查系統，《鏡子》1820 年初出品的版畫多半在內容上開始更為隱晦，以文學和伴隨技術進步而來的藝術性之提升模糊焦點；德拉克拉瓦此時的作品可說是其政治理念、意識形態逐漸收斂於更高藝術表現性的開端，或可以說轉而以美學理念而非政治意識形態來挑戰守舊派的轉捩點。不過正如塞尼菲爾德（Johann Alois Senefelder, 1771-1834）有關平版印刷的論文中討論的，<sup>24</sup> 早期石版版畫仍傾向模仿木板、雕版、蝕刻等舊有印刷技術的藝術語言，德拉克拉瓦的暈塗技法的確仍不脫定向的線性表現。不過，誠如他 1843 年對素描、線條的討論中所說的：「在一切事物中，應該首先在素描抓住和表達的，是主要線條的對比。在鉛筆碰上畫紙之前，應該敏銳地感覺到它。」<sup>25</sup> 可見其強調線條可以達到「對比」的塊面效果，線條不再只是負責勾勒、框界的輪廓線。

## 2. 內容上的新焦點：馬兒的素描

平版印刷技術帶來版畫藝術性的提升，1821 年他開始著手大型油畫《但丁和維吉爾共渡冥河》，德拉克拉瓦 1821-22 年的諷刺版畫也因此偷渡了高藝術中的表現形式與內容，並在內容取材上，也增加了對日後反覆出現於其他創作中的母題：馬與騎士的比重，他版畫中對馬匹創作的嚴肅態度、對官兵身材形象上比例的理想化，都不能全然以諷刺畫的政治及社會背景、或單就諷刺版畫之圖像傳統來說明。尤其在《飛行特技課》一圖中，我們更可以見到各種角度的馬的形象，以奔放環繞的姿態，雀躍地呈現高貴又熱情的能量，將可憎的貴族狠拋在外，卻溫馴地依傍於軍官之旁，其姿態之飛揚變幻，足見他投注許多精力研究揣摩該同一母題；至於其模仿參照的對象，則可能是當時同輩的格羅（Antoine-Jean Gros, 1771-1835）的《1817 拿破崙波拿巴在雅盧戰場》（*Napoleon Bonaparte on the Battlefield of Eylau*, 1807）或《阿布基爾戰役》（*The Battle of Abukir*, 1806.）；傑西柯（Théodore Géricault, 1791-1824）的《沒有騎士的賽馬》（*Riderless Horse Races*, 1817）、《馬匹市場：五匹在木樁旁的馬》（*Horse Market: Five Horses at the Stake*,

<sup>23</sup> *Lithography's first half century: the age of Goya and Delacroix, 1801-1851*. ed. by Cynthia M. Purvis, (Boston: Museum of Fine Arts, 1996), p.4.

<sup>24</sup> 奧地利人塞尼菲爾德在 1818 年發表有關其發明的平版印刷的論文。Purvis(1996), p.5.

<sup>25</sup> 轉引自 Delacroix, Eugène, <論繪畫—線的對比>，《德拉克洛瓦論美術與美術家》，平野譯，（上海：上海人民，2008 年），頁 203-204。

1816-1819) 的《輕騎兵軍官的衝鋒》(An Officer of the Chasseurs Commanding a Charge, 1812) 等畫作中飛躍騰起的馬匹形象，和古代大師魯本斯的《亞馬遜之役》(Battle of the Amazons, 1618)、馬朝畫面正面衝來的形象，也形似《吉安卡洛多裡亞的馬術肖像》(Equestrian Portrait of Giancarlo Doria, 1606) 中的白馬。從他 1848 年回憶格羅和魯本斯畫馬的文章中，可見他對二位大師的馬匹形象有深入的研究過，並透露他認為畫出馬的力度、美感是臻至藝術顛峰的表現性，其對馬匹的崇拜決不只是將之作為一崇高的寓言式象徵而已，更多對馬的描繪能展演藝術、表現愛好上的熱情：

格羅畫馬有他自己的特點，其畫法同在他之前的別的畫家的畫法都不一樣。不錯，魯本斯畫這些高尚的生物，總是栩栩如生和充滿激情，在這方面，他可能為格羅的先驅，法蘭德斯畫家魯本斯所畫的馬，非常寫實，主要是畫得很像，毛發亮，眼睛也炯炯有神，鼻孔在動，但是他們並不高貴的儀表，缺乏格羅的馬的情操。格羅所畫的馬就像他們的騎士一樣，似乎流露出對危險和光榮的愛好。當我們看到他們在參與富有詩意的戰鬥時，牠們在那舉起前腿，咬著嚼環、輓具互相碰撞；弄亂了的馬鬃在透過廝殺揚起的灰塵，閃閃發亮；我們不能不對素描的堅實比例的優美表示讚賞。我們在這些馬的身上看到罕見的力與美的結合，無疑是藝術的巔峰。<sup>26</sup>

### 3. 後記：政治語彙消音，1822 年後平版印刷技術完熟與藝術性的高揚

德拉克拉瓦在 1822 年開始以油畫創作進入沙龍展出，以大量豐富的色彩贏得眾人的目光後，直到 1843 年前他仍有許多平版印刷的創作，但他不再畫政治諷刺漫畫，而多為文學作品作畫，其色彩、繪畫性當然更見自由；故不能和上述諷刺版畫完全並置、放在同一個脈絡中比較；但多少能理解其在版畫創作上力求媒材技法的突破，以及新的美學和藝術興趣。他和海耶茲 (Francesco Hayez, 1791-1882) 都用石版技術創作許多有關詩、小說、戲劇或是異國風情題材的版畫，將外國的作家像是歌德、莎士比亞、司各特 (Walter Scott, 1771-1832) 作品中的內容具現。<sup>27</sup> 德拉克拉瓦的《馬克白和女巫們》(Macbeth and the Witches, 1825)、《浮士德》(Faust, 1828) 一系列原創性的插圖，其中的暴力和誇張表現，都仍富有早先的諷刺漫畫中扭曲地怪誕奇想，並傳遞強烈的煽動性，受到來自哥雅 (Francisco Goya, 1746-1828) 和傑西柯 (Théodore Géricault, 1791-1824) 版畫的影響，這些作品大量地使用了平版印刷的蠟筆才能夠表現的濃鬱深色調，也有以細針尖刮出馬鬃上如電流通過般的效果。另外《受驚嚇的野馬》(Frightened Wild

<sup>26</sup> 轉引自 Delacroix, Eugène, <格羅>，《德拉克洛瓦論美術與美術家》，平野譯，頁 101-102。

<sup>27</sup> Purvis (1996), pp. 7-8.

*Horse*, 1828) 和《皇家虎》(*Royal Tiger*, 1829) 等有關野生動物的版畫，也實驗性地用蠟筆、筆刷、刮刀來呈現老虎黑白相間的漂亮紋路，馬匹發亮的毛也有絲絨般的質感。而 1834-43 年的《哈姆雷特》版畫更不再只是插圖的形式，抽離文字而成為「經典場景」(scenes form) 表現方式，而為「以平版印刷方式製作的繪畫」；加強了其中的色調層次、細節、以及整體的完成度。

### 三、 結語

抽乾色彩跟浪漫的情懷，德拉克拉瓦的諷刺版畫是他早年自由派政治思想的發聲管道，更多在政治意識上明朗的言說；然而，因政治壓制、新創作媒材的開發、畫技成熟、美學興趣等因素，即便同為諷刺版畫，隨時間改變似乎已可隱約窺見他早年對保守主義從直接轉趨隱晦，從政治上的抗拒轉為美學上求突破的興趣之過程；或可作為他生涯的縮影，<sup>28</sup> 也許並非全然妥協，但或可說其對自由、浪漫主義的熱情逐漸限縮在美學跟個人情感的範疇中進行新奇的變造與探索。博納富瓦的自我剖白，我們似乎可以放在較開放的「浪漫主義」定義中來看，而與浪漫主義的定義疊合，是一種對處境「永恆的革命」(Permanent Revolution)，<sup>29</sup> 是抗拒創造力的扼殺、靈魂的僵化；是高度自覺的表述，是情感的言詮；如波特萊爾所說的不具特定形式、存在於感受之中，<sup>30</sup> 也可說是種富有潛力化、謎趣化的能量，<sup>31</sup> 而藝術能做為一個載體，引導觀者進入另一個次元。從政治到藝術上的自由，從直白線性地控訴，到引發更深處、神秘情感與想像的色彩，德拉克拉瓦的本色並沒有在素淨顏色後失去那麼多，也沒有在與當權者合作後流失殆盡；他的自我剖白、自我辯正及突破，使其以各種面貌存在於再現中，始終帶來浪漫主義的訊息。

<sup>28</sup> 德拉克拉瓦從復辟時期到七月王朝時期的 1830-1840 年代，從與當權者對立到受較自由開明的政府委託創作壁畫，德拉克拉瓦較浪漫的反叛性格逐漸被馴化，對新建立較為自由的政權則不再有明確的抗拒情緒。

<sup>29</sup> Zerner 跟 Rosen 在其有關浪漫主義的著作中以「永恆的革命」定義浪漫主義，Henri Zerner and Charles Rosen, "Romantism: The Permanent Revolution," in *Romanticism and Realism: The Mythology of Nineteenth-Century Art* (New York: Norton, 1984), ch1.

<sup>30</sup> "What is Romantism," Charles Baudelaire, in *Nineteenth-Century Theories of Art*, ed. Joshua C. Taylor (Berkeley: University of California Press, 1987).

<sup>31</sup> Novalis 認為在世界浪漫化的過程中方能發現其原始的意義，浪漫化是一種潛力化的過程，其方向、方式仍未知。整理自 Joseph Leo Koerner, "Caspard David Friedrich and the Subject of Landcape"(New Heaven: Yale University Press, 1990), part I, p.24.

## 參考資料

### 專書

- 1、德拉克拉瓦 (Eugène Delacroix)：《德拉克洛瓦論美術與美術家》，平野譯，上海：上海人民，2008 年。
- 2、Kallmyer, Athanassoglou., Maria, Nina., *Eugène Delacroix— Prints, Politics and Satire, 1814-1822*, Yale University Press, 1991.
- 3、M. Purvis, Cynthia. ed., *Lithography's first half century : the age of Goya and Delacroix, 1801-1851*. Boston : Museum of Fine Arts, 1996.
- 4、Delacroix, Eugène, *selected letters, 1813-1863*, selected and translated by Jean Stewart, with an introduction by John Russell, Boston, Mass. : ArtWorks, 2001, pp. 1-115.

### 論文

- 1、Zerner, Henri, and Charles Rosen, “Romantism: The Permanent Revolution,” in *Romanticism and Realism: The Mythology of Nineteenth-Century Art* , New York: Norton, 1984, ch1. pp.9-48.
- 2、Baudelaire, Charles, “What is Romantism,” in *Nineteenth-Century Theories of Art*, ed. Joshua C. Taylor, Berkely: University of California Press, 1987, p.221-235.
- 3、Greene, Robert W., “Ever Faithful to Presence: Yves Bonnefoy on Delacroix’s Hamlet and on Shakespear,” *The French Review*, vol.74, no.3, 2001, pp.506-517.
- 4、Rubin, James H., “Delacroix and Romantism,” in *The Cambridge Companion to Delacroix*, ed. Beth S. Wright , Cambridge: University Press, 2001, ch.3.

圖版目錄【表1】

圖	時間	名稱(法)	名稱(中)	媒材	出版商
1	1814	<i>Buonarparte</i> (義)	《波拿巴》	蝕刻	未出版
2	1815.9	<i>Les Trois Nains litteraires</i>	《文學三侏儒》	蝕刻	Martinet
3	1815.1	<i>Troupes anglaises. Le baggage de campagne</i>	《英國軍隊——活動行李》	蝕刻	Martinet
4	1817.8	<i>Le Retour de Calicot ou Les Calicots n'ont pas fait baisser la toile</i>	《印花布先生或印花布先生們回來沒有降低帆布品質》	蝕刻	N/A
5	1817.8	<i>M. Cailot à la reforme</i>	《印刷布先生的改革》	蝕刻	N/A
6	1819.1	<i>Artistes dramatiques en voyage</i>	《演員的旅程》	石版	Gazette des beaux-arts
7	1820.2	<i>Louis Pierre Louvel</i>	《皮埃爾路易士盧韋爾》	石版	Langlume
8	1820.3	<i>La Consulation</i>	《商談》	石版	Motte
9	1821.5	<i>Un Bonhomme de lettres en meditation</i>	《一個文學家的沉思》	石版	Miroir
10	1821.6	<i>Un Bonhomme de lettres en meditation (second version)</i>	《一個文學家的沉思 II》	石版	Miroir
11	1821.7	<i>Le Grand Opera</i>	《大歌劇院》	石版	Miroir
12	1821.8	<i>Theatre Italien</i>	《義大利戲劇院》	石版	Miroir
13	1821.9	<i>Duel polemique entre Dame Quotidienne et Messire Le Journal de Paris</i>	《每日夫人和巴黎日報爵士間的鬥爭》	石版	Miroir
14	1822.2	<i>Le Déménagement</i>	《搬家》	石版	Miroir
15	1822.3	<i>Lecon de voltiges (Manege de voltigeurs)</i>	《空中特技課》	石版	Miroir
16	1822.4	<i>Les Écrevisses à Longchamps</i>	《隆夏的小龍蝦》	石版	Miroir
17	1822.5	<i>Gare Derriere!!!</i>	《看你的後方!!!》	石版	Miroir